

„Kwartalnik Filmowy” nr 133 (2026)  
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)  
<https://doi.org/10.36744/kf.4754>  
© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0  
Recenzja książki; materiał recenzowany

**Piotr Sitarski**  
Uniwersytet Łódzki  
<https://orcid.org/0000-0001-8868-1477>

# Kosmiczna historia NRD

## Keywords:

German cinema;  
science fiction;  
genre cinema;  
co-production

## Abstract

### A Cosmic History of the GDR

The article is a review of Maciej Peplinski's book *Niebyła utopia. Filmowa fantastyka naukowa w Niemieckiej Republice Demokratycznej* [*Nonexistent Utopia: Science Fiction Films in the German Democratic Republic*] (2024). The author examines a small but noteworthy body of East German utopian films (five titles in total), situating them within the socio-political history of the GDR and the transformations of the country's film industry. The study is methodologically grounded primarily in an analysis of production culture, drawing on archival sources related to film production, the films themselves, and – to a lesser extent – their reception. The argument developed in the book elucidates both the ideological and financial ambitions of the East German film industry and its structural shortcomings, which ultimately contributed to the failure of the utopian film formula. The author also highlights the international dimension of these utopian films: all five were co-productions and were conceived with the ambition – largely unrealised – of achieving success in foreign markets.

**Słowa kluczowe:**

kino niemieckie;  
fantastyka naukowa;  
kino gatunku;  
koprodukcja

**Abstrakt**

Artykuł jest recenzją książki Macieja Peplńskiego *Niebyła utopia. Filmowa fantastyka naukowa w Niemieckiej Republice Demokratycznej* (2024). Jej autor omawia niezbyt liczny (pięć tytułów), ale interesujący wschodnioniemiecki nurt filmów utopijnych, umieszczając je na tle historii społeczno-politycznej NRD oraz przemian przemysłu filmowego w tym kraju. Główne podejście metodologiczne stanowi analiza kultury produkcji, materiałem badawczym są zaś źródła archiwalne związane z produkcją filmową, same teksty filmowe oraz – w mniejszym stopniu – prasowe ślady recepcji filmów. Prowadzony w książce wywód ukazuje zarówno ambicje ideologiczne i finansowe wschodnioniemieckiego przemysłu filmowego, jak i jego niedostatki, które ostatecznie przyczyniły się do porażki formuły filmów utopijnych. Autor zwraca także uwagę na międzynarodowy wymiar filmów utopijnych – wszystkie one były koprodukcjami, a ich twórcy mieli ambicje (na ogół niespełnione), by ich dzieła stały się zagranicznymi przebojami.

**Historia artykułu**

Zgłoszono: 2025.12.16; zrecenzowano: 2026.01.25; przyjęto: 2026.02.09; opublikowano: 2026.04.07

**Oświadczenie o konflikcie interesów**

Autor nie zgłosił żadnego potencjalnego konfliktu interesów.

---



Książka Macieja Peplńskiego *Niebyła utopia. Filmowa fantastyka naukowa w Niemieckiej Republice Demokratycznej* jest oparta na rozprawie doktorskiej o tym samym tytule (w 2024 r. wyróżniono ją Nagrodą im. Alicji Helman za najlepszą dysertację obronioną w roku poprzednim), a została wydana w prestiżowej serii „Niemcy – Media – Kultura”. Praca liczy ponad 600 stron, co może zaskakiwać, jeżeli wziąć pod uwagę, że autor omawia w niej w zasadzie marginalny, bo liczący zaledwie pięć tytułów, nurt kina wschodnioniemieckiego<sup>1</sup>. Objętość książki ma jednak uzasadnienie, gdyż w *Niebyłej utopii* autor nie ogranicza się do analizy gatunku *science fiction* w NRD; opisuje również szerszą historię kinematografii wschodnioniemieckiej, a także społeczną, polityczną i kulturową historię Niemiec Wschodnich. Peplinski rozpoczyna od krótkiego wstępu wprowadzającego w zagadnienie wschodnioniemieckiej filmowej fantastyki naukowej, w którym określa korpus analityczny, a zarazem zwraca uwagę na niestabilność i niejednorodność grupy wybranych filmów, czyli tytułową „niebyłość”. Zasadnicza część książki jest podzielona na trzy części odpowiadające kolejnym przemianom nurtu, a zarazem etapom historii NRD. Każda z tych części zawiera obszerny omówienie tła politycznego, ekonomicznego i kulturowego, ujęte w osobnym rozdziale lub – w przypadku ostatniego z filmów – stanowiące wstęp do rozdziału analitycznego. Część pierwsza, zatytułowana *Wzlot*, jest poświęcona *Milczącej gwiazdzie* (*Der schweigende Stern*, reż. Kurt Maetzig, 1960), pierwszemu z „filmów utopijnych”, który powstał w okresie formacyjnym państwa wschodnioniemieckiego, trwającym od roku 1949 do uszczelnienia granicy z RFN w roku 1961. Część druga, zatytułowana *Orbitowanie*, traktuje o dekadzie lat 60., gdy naczelnym zadaniem kultury popularnej, w tym filmu, była „masowa skuteczność” (*Massenwirksamkeit*). Zrealizowano wówczas *Sygnaty MMXX* (*Signale – Ein Weltraumabenteuer*, reż. Gottfried Kolditz, 1970) i *Eolomeę* (reż. Herrmann Zschoche, 1972). W części ostatniej, nazwanej adekwatnie *Upadek*, autor przedstawił okres honeckerowski, początkowo charakteryzujący się szerokimi inwestycjami i poluzowaniem obostrzeń ideologicznych w obszarze kinematografii, a w końcu – kryzysem finansowym, frekwencyjnym i artystycznym. Fazę tę reprezentują dwa ostatnie filmy omawianego nurtu, czyli *W gwieźdnyim pyłe* (*Im Staub der Sterne*, reż. Gottfried Kolditz, 1976) oraz *Wizyta u van Gogha* (*Besuch bei van Gogh*, reż. Horst Seemann, 1985).

*Niebyłą utopię* cechuje minimalizm teoretyczny, co piszę z uznaniem. Peplinski nie traci czasu na roztrząsanie niuansów genologicznych ani rozwijanie podbudowy filozoficznej swoich założeń. Po prostu efektywnie wykorzystuje teorię do opisanie historii fantastyki naukowej w kinie NRD. Rozważania doty-

czące gatunku filmowego pojawiają się zatem tylko kilka razy, przede wszystkim na początku i w zakończeniu, gdy – paradoksalnie – autor kwestionuje status gatunkowy opisywanej grupy filmów. Owa efektywność w zakresie podejścia teoretycznego jest powiązana z wykorzystaniem imponującej ilości materiałów, szczególnie że nurt, którym zajmuje się autor, był tak mało liczebny.

Peplinski sięga do wielu źródeł pochodzących z archiwów niemieckich i polskich, a przyjęte przezeń podejście metodologiczne opiera się na analizie dokumentów i badaniu kultury produkcji<sup>2</sup>. Autor prowadzi rozważania od ogólnej sytuacji politycznej i społecznej NRD w kolejnych okresach do analizy tekstualnej i opisu recepcji poszczególnych filmów, przy czym najobszerniejsze i poznawczo najcenniejsze są części środkowe, w których zostały opisane uwarunkowania produkcyjne każdego z omawianych tytułów. Najważniejsze dla pracy pytania nie dotyczą bowiem teoretycznych kwestii genologicznych ani nawet specyfiki dość – by tak to ująć – egzotycznej odmiany NRD-owskiej filmowej *science fiction*, ale politycznych i ekonomicznych mechanizmów działania wschodniemieckiego przemysłu filmowego, watorów artystycznych powstałych w jego obrębie dzieł oraz kwestii technicznych, a także roli współpracy (i konkurencji) międzynarodowej.

Fantastyka naukowa staje się w takim ujęciu *pars pro toto* kultury socjalistycznych Niemiec. Autor wyjaśnia to zresztą w krótkim wprowadzeniu, stawiając tezę o powiązaniach między kinem, marksizmem i fantastyką naukową. Analogia ta opiera się na podobnym (w przypadku każdego z tych trzech elementów) uwikłaniu w dyskurs związany z techniką oraz zafiksowaniu na postępie. Filmowcy energetycy podejmowali zatem świadome i systematyczne, choć niezbyt częste wysiłki, żeby atrakcyjność gatunku połączyć z przesłaniem ideologicznym, tworząc oryginalną odmianę fantastyki naukowej (z własną nazwą – *utopische Filme*, filmy utopijne), a nawet działającą w latach 70. grupę produkcyjną, która miała się specjalizować w takich właśnie filmach (AG DEFA futurum).

To zapewne właśnie metonimiczny potencjał filmów utopijnych przyczynił się do tego, że w *Niebyłej utopii* autor nie tylko porusza kluczowe zagadnienia kultury i polityki kulturalnej NRD, ale także zachęca do zestawiania Niemiec z innymi państwami tak zwanego bloku wschodniego. Interesująco wybrzmiewa to w opisywanych przez niego sporach o kulturę popularną. Podobnie jak w innych krajach socjalistycznych, była ona ideologicznie podejrzana jako społecznie bezwartościowa tandeta lub źródło komercyjnego wyzysku, a także posadzana o usypianie świadomości klasowej. Stąd wypływały równie pryncypialne jak kuriozalne postulaty likwidacji rozrywki w społeczeństwie bezklasowym (s. 60). Prędko jednak pojawiła się wizja nowej, oddolnej, proletariackiej kultury popularnej, analogicznej do dawnej kultury ludowej, która to wizja – jak zauważa Peplinski – powstawała *na przekór intelektualnej i akademickiej debacie na ten temat* (s. 61). Przykładem „ludowości” nowej kultury masowej jest stosowane oficjalnie w NRD określenie „ulubieniec publiczności” zamiast „gwiazda” (s. 70). Takie ujęcie kultury popularnej rodziło napięcie między jej oddolnym funkcjonowaniem a odgórnym wykorzystaniem jako narzędzia propagandy. Czytelnik łatwo odniesie te rozważania zarówno do dyskusji toczonych w tamtym czasie w Polsce, jak i do późniejszych koncepcji teoretycznych, obecnych na przykład w brytyjskich studiach kulturowych.

Autor zwraca uwagę na wewnętrzne napięcia w gospodarce i polityce krajów socjalistycznych, skutkujące okresami liberalizacji i zwiększania kontroli, chwilowymi odwilżami i desperackimi próbami zdobycia widzów. Zasadniczy rytm w tym względzie wyznaczały czynniki wspólne dla wszystkich krajów bloku wschodniego: polityczne (jak śmierć Józefa Stalina), ekonomiczne (wyścig zbrojeń, niska konkurencyjność gospodarek socjalistycznych, podobny sposób organizacji przemysłu filmowego) oraz techniczne (jak pojawienie się telewizji). Skutkowały one również podobnymi w tych krajach reakcjami czy działaniami w obszarze kinematografii: wzrostem budżetów i wystawnością produkcji, wykorzystaniem „odważnych” form i tematów czy wreszcie próbami dotarcia do młodszych widzów przez atrakcyjną dla nich tematykę. Peplinski wnikliwie opisuje te zagadnienia, a przy tym poświęca uwagę nie tylko kwestiom niezbędnym z punktu widzenia tematu książki, jak wymagania techniczne stawiane *Sygnalom MMXX*. Omawia też, na przykład, niezwykle ważną dla kina wschodnioniemieckiego serię *Indianerfilme*, zestawiając właściwy jej sposób produkcji oraz efektywność ze specyfiką filmów utopijnych. Uderzający i symboliczny jest przy tym fakt, że 13 wyprodukowanych w NRD filmów o amerykańskim Dzikim Zachodzie i jego rdzennych mieszkańcach było opartych na spójnej strategii produkcyjnej skutkującej wyraźnie rozpoznawalną formułą gatunkową; co więcej, były to największe przeboje na rynku wewnętrznym i w eksporcie. W każdym z pięciu filmów utopijnych o podboju kosmosu, dokonującym się dzięki współpracy ludzi i postępowi komunizmu, próbowano natomiast od nowa ukształtować oryginalną formę artystyczną oraz ideową, a cały nurt odniósł znacznie mniejszy sukces frekwencyjny.

W *Niebyłej utopii* Peplinski wskazuje też na różnice i przesunięcia między przemysłami filmowymi państw socjalistycznych, będące skutkiem odmienności społecznej, politycznej i gospodarczej poszczególnych krajów bloku wschodniego, co maskowano frazesami o przyjaźni i współpracy. Druga połowa lat 50. to w Polsce okres liberalizacji, dzięki czemu mogła się rozwinąć twórczość autorów polskiej szkoły filmowej. W NRD jest to koniec fazy formacyjnej niedawno powstałego państwa, kiedy to gorset ideologiczny zaciska się coraz bardziej. Gdy zatem nasza kinematografia odkrywa kino autorskie i próbuje rozliczać się z historią, w NRD nadal obowiązuje poetyka socrealistyczna, a niemieccy decydenci obawiają się, czy polscy partnerzy nie są przypadkiem ideologicznymi wichrycielami (s. 129). Autor zaznacza jednak, że potencjał techniczny kinematografii niemieckiej był znacznie większy i wśród krajów socjalistycznych ustępował tylko ZSRR. Peplinski zwraca uwagę na zapoczątkowaną w latach 60. produkcję taśmy barwnej ORWO (opartą na technologii Agfa), która umożliwiła realizację filmów kolorowych wcześniej i częściej niż w innych krajach bloku wschodniego, a także na pozostałe innowacje, jak system taśmy 65/70 mm Totalvision czy wielokanałowy zapis dźwięku.

Ważna część rozważań zawartych w publikacji dotyczy kwestii współpracy międzynarodowej, przede wszystkim w obszarze koprodukcji. Peplinski słusznie argumentuje, że koprodukcje w ramach krajów bloku wschodniego były popierane z powodów ideologicznych i dawały prestiż oraz kapitał polityczny projektom opartym na takiej współpracy, zarazem jednak rzeczywiste użyt-

ki z nich płynące były – z wyjątkiem *Indianerfilme* – raczej wątpliwe<sup>3</sup>. Dowodzi tego przykład *Milczącej gwiazdy*. Strona polska odegrała przy realizacji tego filmu rolę inicjującą, wychodząc z pomysłem współpracy i dostarczając pierwszą wersję scenariusza autorstwa Stanisław Lema oraz Jana Fethkego. Ponieważ jednak udział finansowy Polaków był znacznie mniejszy, niemiecka wytwórnia DEFA stopniowo przejęła produkcyjną i artystyczną kontrolę nad projektem, czemu towarzyszyły kolejne konflikty, aż do wycofania przez Lema swojego nazwiska i zignorowania premiery niemieckiej przez stronę polską oraz analogicznej reakcji Niemców na premierę w Warszawie. Co interesujące, wszystkie pięć filmów utopijnych powstało dzięki jakiejś formie współpracy zagranicznej – od koprodukcji, przez pomoc produkcyjną (w przypadku *Eolomei*), po międzynarodowy casting. Autor określa je jako enerdowskie *runaway productions*, a nazwa ta jest tym bardziej ironiczna, że w trakcie realizacji ostatniego z tych filmów, *Wizyty u van Gogha*, jeden z członków ekipy, dyrygent Wolf-Dieter Hauschild, zdecydował się na ucieczkę na Zachód (s. 535).

Skrupulatna praca archiwalna Macieja Peplńskiego odkrywa fascynujący wymiar kooperacji międzynarodowej, a mianowicie rolę konkretnych osób, często o niezwykłych biografiiach. Jedną z nich jest wspomniany Jan Fethke, pochodzący z rodziny polsko-niemieckiej i mający przedwojenne doświadczenie w pracy w niemieckim przemyśle filmowym, autor napisanej w języku esperanto powieści *Mr. Tot acetas mil okulojn*, która stała się podstawą scenariusza filmu *Tysiąc oczu doktora Mabuse* (*The Thousand Eyes of Dr. Mabuse*, reż. F. Lang, 1960). Innym przykładem jest scenarzysta *Eolomei* Angel Wagenstein, Sefardyjczyk pochodzący z Bułgarii, wychowany we Francji, który wojnę spędził na Bałkanach, a po jej zakończeniu studiował w Moskwie. Tacy ludzie stanowili naturalne osie współpracy, na których obracały się tryby instytucjonalnych machin.

Inny rodzaj relacji z zagranicą, na który zwraca uwagę autor *Niebyłej utopii*, to sieć powiązań z Zachodem. Obejmowały one przede wszystkim inspiracje i próby konkurowania z filmami zachodnimi. Film *Milcząca gwiazda* powstawał w cieniu *I Aim at the Stars* (reż. J. Lee Thompson, 1960), amerykańsko-zachodnioniemieckiej biografii Wernhera von Brauna, a konkurencja między tymi filmami była niemieckim odpowiednikiem wyścigu kosmicznego mocarstw. *Sygnaly MMXX* miały stanowić odpowiedź na *2001: Odyseję kosmiczną* (*2001: A Space Odyssey*, reż. Stanley Kubrick, 1968), której kopię specjalnie sprowadzono i wyświetlano niemieckiej ekipie. Ponieważ jednak historia filmów utopijnych jest symboliczna i paradoksalna, to inną inspiracją dla twórców niemieckich była przy tym filmie *Barbarella* (reż. Roger Vadim, 1968). Zestawienie z dziełem Kubricka spowodowało, że filmu Gottfrieda Kolditza ostatecznie nie zrealizowano w Łodzi, ponieważ łódzka wytwórnia nie spełniała wymagań technicznych reżysera, który chciał dorównać efektem *2001: Odysei kosmicznej*. Relacje z Zachodem to także zaskakująco częste, przynajmniej w niektórych okresach, koprodukcje. Peplński podaje, że w okresie 1954-1961 spośród wszystkich 13 filmów zrealizowanych jako koprodukcje cztery miały koproducentów z Francji, a trzy – ze Szwecji. Ostatni z omawianych w książce filmów, *Wizyta u van Gogha*, powstał natomiast przy współdziałaniu producenta zachodnioniemieckiego. Trzeci rodzaj współpracy z Zachodem to import filmów zachodnich, które podtrzymywały wschodnioniemie-

mieckie kina, przyciągając do nich publiczność. Ze sprowadzanymi z Zachodu filmami, wcale nie najnowszymi, przegrywały sromotnie rodzime superprodukcje. Ta finansowa kropelówka podająca ideologiczną truciznę stanowiła więc odwrotność słynnej anegdoty o sznurze, który kapitaliści sprzedadzą sowietom, żeby ci mogli ich na nim powiesić. W tym wypadku to komuniści płacili kapitalistom za filmy, które uświadamiały tym pierwszym nędzę realnego socjalizmu.

Z książki Macieja Peplńskiego wyłania się zatem złożony obraz relacji międzynarodowych. Z jednej strony składa się na niego trudna współpraca między krajami socjalistycznymi, których sprzeczne interesy były maskowane oficjalnymi zapewnieniami o przyjaźni, z drugiej zaś nieszczęlna żelazna kurtyna, która umożliwiała przepływ ludzi, towarów, kapitału oraz inspiracji. Ten drugi kierunek ostatecznie okazał się znacznie ważniejszy, bo jeszcze zanim runął Mur Berliński, fala hollywoodzkiej rozrywki zaczęła zalewać NRD wraz z pozostałymi krajami bloku wschodniego i ostatecznie zwyciężyła w nierównym pojedynku z lokalnymi konkurentami. Peplński precyzyjnie rysuje pejzaż *rozciągniętego na kilka dekad upadku wschodniemieckiego reżimu kulturowego, z czasem coraz intensywniej wytracającego społeczny rezonans oraz popadającego w liczne ideologiczne sprzeczności* (s. 577). Składa się na niego uzależnienie od skostniałej państwowej polityki kulturalnej, skrępowanie biurokratycznymi, nieprzejrzystymi regułami działania i brak twórczej atmosfery skutkujący niską innowacyjnością. Te przeszkody znacząco ograniczyły, a w końcu uniemożliwiły rozwój nurtu filmów utopijnych, a także innych dobrze się tam zapowiadających form rozrywki filmowej.

Socjalizm nie zdobył świata, a filmy utopijne nie tylko nie stały się flagowym gatunkiem kina NRD, ale wręcz były – by na koniec zacytować Macieja Peplńskiego – *sukcesją falstartów* (s. 570). Trudno nie przywołać tu raz jeszcze potencjału metonimicznego tego nurtu i nie odnieść tej diagnozy do całej, nie tylko wschodniemieckiej, rozrywki socjalistycznej. *Niebyła utopia* pozwala zrozumieć, jak doszło do tej spektakularnej klęski.

Maciej Peplński, *Niebyła utopia. Filmowa fantastyka naukowa w Niemieckiej Republice Demokratycznej*, Centrum Studiów Niemieckich i Europejskich im. Willy'ego Brandta Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2024.

<sup>1</sup> Podejście to można skontrastować z szeroką panoramą kinematografii niemieckiej (obu państw), jaką jest książka Andrzeja Gwoźdźcia *Kino na biegunach. Filmy niemieckie i ich historie (1949-1991)*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2018.

<sup>2</sup> Zaskakującym dodatkiem do książki jest tabela, w której zostały zestawione liczby dystrybuowanych w NRD pełnometrażowych kinowych filmów fabularnych z podziałem na kraj pochodzenia. Znajduje się ona na dysku wirtualnym Google dostępnym po zeskanowaniu umieszczonego w książce

kodu QR. Obawiam się, że wadą tego sposobu rozszerzenia książki może być niewielka trwałość danych w wirtualnej chmurze, z pewnością mniejsza niż trwałość papieru, na którym wydrukowano *Niebyłą utopię*.

<sup>3</sup> Do podobnych wniosków dochodzi Ewa Ciszewska w książce *Sojusznicy z rozsądku. Polska i Czechosłowacja w projekcie socjalistycznego internacjonalizmu filmowego w okresie 1945-1970*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego – Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. L. Schillera, Łódź 2025, s. 47-74.

**Piotr Sitarski**

Doktor habilitowany, profesor Uniwersytetu Łódzkiego, filmoznawca i medioznawca; pracuje w Katedrze Filmu i Mediów Audiowizualnych Uniwersytetu Łódzkiego. Zajmuje się badaniem historii praktyk filmowych i historii mediów. Jest m.in. współautorem książki *Nowe media w PRL* (2020) oraz autorem monografii *Sens stylu. O twórczości filmowej Ridleya Scotta* (2010).

Professor at the University of Lodz, film and media scholar; he works at the Department of Film and Audio-Visual Media at the University of Lodz. He is interested in the history of film practices and media history. Co-author, i.a., of the volume *Nowe media w PRL [New Media in the People's Republic of Poland]* (2020) and author of the monograph *Sens stylu. O twórczości filmowej Ridleya Scotta [The Sense of Style: On the Film Works of Ridley Scott]* (2010).

piotr.sitarski@uni.lodz.pl

**Bibliografia**

- Ciszewska, E.** (2025). *Sojusznicy z rozsądku. Polska i Czechosłowacja w projekcie socjalistycznego internacjonalizmu filmowego w okresie 1945-1970*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego – Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. L. Schillera. <https://doi.org/10.18778/8331-644-4>
- Gwóźdź, A.** (2018). *Kino na biegunach. Filmy niemieckie i ich historie (1949-1991)*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Peplinski, M.** (2024). *Nie była utopia. Filmowa fantastyka naukowa w Niemieckiej Republice Demokratycznej*. Wrocław: Centrum Studiów Niemieckich i Europejskich im. Willy'ego Brandta Uniwersytetu Wrocławskiego.